



Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

8 | 2018

Femmes et féminité en évolution dans le cinéma et les séries anglophones

Les héroïnes des *nighttime soaps*, figures du *backlash* des années 1980

Camille Dupuy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ges/520>

DOI : 10.4000/ges.520

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Référence électronique

Camille Dupuy, « Les héroïnes des *nighttime soaps*, figures du *backlash* des années 1980 », *Genre en séries* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 18 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ges/520> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.520>

Ce document a été généré automatiquement le 18 février 2021.



La revue *Genre en séries* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les héroïnes des *nighttime soaps*, figures du *backlash* des années 1980

Camille Dupuy

- 1 Entre 1982 et 1987, *Dallas* (CBS, 1977-1991), *Knots Landing* (CBS, 1979-1991), *Dynasty* (ABC, 1981-1989) et *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990) sont présentes systématiquement dans le classement des trente séries les plus regardées aux États-Unis, attirant des audiences très importantes. Ces quatre séries sont des *nighttime soaps*, des fictions diffusées de manière hebdomadaire en soirée dont le modèle narratif adapte celui des *soap operas* diffusés quotidiennement l'après-midi. L'une des caractéristiques principales du genre est la mise en scène d'intrigues concernant les relations personnelles et familiales. Les *nighttime soaps* mettent en scène des modèles familiaux à l'opposé de la bienveillance développée dans les *family dramas*¹ des années 1970 puisqu'ils proposent un portrait de relations familiales basé sur le conflit permanent. Le public américain apprécia ce type de séries, puisqu'en moyenne², *Dallas* attira 23,3 % du public (avec un record à 34,5 % lors de la saison 1980/1981) ; *Dynasty* 19,3 % (25 % en 1984/1985) ; *Falcon Crest* 17,4 % (22 % en 1983/1984) et *Knots Landing* 16,7 % (20,8 % en 1983/1984). Leur succès d'audience et leur durée remarquable – quatorze saisons pour *Dallas* et *Knots Landing*, neuf saisons pour *Dynasty* et *Falcon Crest* – font du *nighttime soap* l'un des genres les plus populaires de la décennie 1980 à la télévision aux États-Unis.
- 2 Dans sa définition du *soap opera*, Mary Ellen Brown décrit le genre comme mettant en scène des « personnages féminins qui sont souvent professionnellement, ou dans d'autres situations, puissantes dans le monde extérieur à leur foyer »³ (1987 : 4). À une époque où les personnages féminins sont en minorité dans les programmes de télévision de *prime time*⁴ – selon l'étude de Donald M. Davis au printemps 1987, seuls 34,6 % des 882 personnages doués de parole en soirée à la télévision américaine sont des femmes – les *nighttime soaps* proposent, selon Christine Geraghty, « un espace aux femmes dans les programmes de télévision, qui non seulement reconnaît leur existence mais montre leurs compétences et adopte leur point de vue »⁵ (1991 : 196). Pour autant, la représentation des femmes dans les *nighttime soaps* est-elle progressiste ?

- 3 Dans *Personnage et didactique du récit*, Pierre Glaudes et Yves Reuter considèrent qu'une œuvre de fiction « porte les marques d'une 'vision du monde' explicitement ou implicitement » et que les liens entre le « texte » (la fiction) et le « hors texte » (le contexte de production et de diffusion) sont tissés par les personnages (1996 : 105-106). Éric Macé, dans *La Société et son double*, considère plus directement que la télévision est une « machine à produire des représentations et à configurer, à leur manière, les contours de la 'réalité' du monde dans lequel nous vivons » (2006 : 301). Le contexte de production et de première diffusion des *nighttime soaps* est celui de la révolution conservatrice des années 1980, une période durant laquelle les populations bénéficiaires des avancées des années 1960 et 1970 – les femmes, les homosexuel·les, les Noir·es – subirent un violent « backlash », terme que l'on pourrait traduire littéralement par « retour de bâton ». Ce terme s'est diffusé aux États-Unis au début des années 1990 grâce à l'essai de la journaliste Susan Faludi, *Backlash : The Undeclared War Against American Women* et désigne le fait de rendre les opprimé·es responsables de leur propre oppression. Si l'on considère que les programmes de télévision peuvent refléter non pas la réalité d'une société mais ses aspirations, on peut alors se demander si les *nighttime soaps* véhiculent des idées antiféministes et si leurs héroïnes sont des figures du backlash des années 1980.
- 4 Pour ce faire, après des considérations contextuelles, nous procéderons à une étude de représentation quantitative des personnages principaux⁶ des quatre *nighttime soaps* mentionnés plus haut. Cette étude s'appuie sur l'analyse des synopsis détaillés de tous les épisodes de ces séries, ainsi que de certains dialogues issus des sous-titres⁷. À partir des données recueillies, nous avons pu établir des statistiques concernant les motifs d'apparition de chaque nouveau personnage (apparaît-il/elle pour un prétexte personnel ou professionnel ?), ainsi que la nature de la vie conjugale (est-il/elle mariée ? Si oui, une fois ou plus ?) familiale (combien a-t-il/elle d'enfant ?) et professionnelle (dans quelle catégorie socio-professionnelle se situe le personnage ?) des personnages. L'analyse de ces paramètres nous amènera à étudier les représentations qualitatives des femmes dans ces séries par le biais de deux exemples : le traitement du viol d'un personnage féminin dans *Knots Landing* et la récurrence des combats entre femmes dans *Dynasty*. Pour ces études de cas, l'étude des synopsis sera renforcée par l'analyse plus précises de certains épisodes.

L'apparition du *soap opera* de *prime time* dans le contexte de la révolution conservatrice

Les femmes à la télévision américaine ont toujours été représentées comme des objets sexuels, elles ne jouent jamais un personnage central et quand nous avons un personnage principal féminin, ce n'était que dans une comédie. [...] Il n'y a rien à voir à la télévision pour la plupart des femmes, alors qu'il existe tout un ensemble d'œuvres de fiction à destination des hommes⁸ (Gripsrud 1995 : 34).

Esther Shapiro

- 5 Comme toute série télévisée, la création de *Dynasty* s'explique par deux facteurs. Le premier est économique et réside dans la nécessité pour la chaîne ABC de trouver un programme fédérateur pour recueillir plus d'audience que ses concurrentes, en prenant pour modèle *Dallas*, diffusée à l'époque sur la chaîne CBS. Le second est artistique et concerne la volonté d'Esther Shapiro – la co-créatrice de *Dynasty* – de créer un programme de soirée mettant en scène des personnages féminins et à destination

des femmes. Elle remarque que si certaines *sitcoms* mettent en scène des personnages féminins définis autrement que comme des mères ou des objets sexuels, il n'existe pas d'équivalents dans les séries dramatiques⁹. La série qu'elle conçoit n'a pas pour seule ambition de proposer un imaginaire féminin différent mais aussi d'atteindre un public différent. On peut supposer que si jusqu'alors, les programmes de fiction diffusés en *prime time* proposent majoritairement des personnages principaux masculins et sont produits à destination des hommes, c'est en partie parce que ces programmes sont créés, écrits et produits majoritairement par des hommes. *Dynasty* est l'une des premières séries dramatiques de *prime time* dont la production et l'écriture est co-supervisée par une femme – Esther Shapiro – à l'époque où 98 % des postes à responsabilité dans l'industrie de la télévision aux États-Unis sont monopolisés par des hommes.

- 6 Le *soap opera*, l'un des plus anciens formats de la télévision, tire son nom de son histoire économique. Les premières fictions radiophoniques du genre furent souvent sponsorisées par le fabricant de savon Procter & Gamble, d'où l'utilisation du terme « *soap* » qui signifie « savon » en anglais. Arrivé à la radio au début des années 1930, le genre fait son apparition à la télévision dès les débuts de l'utilisation commerciale du médium, à la fin des années 1940. Les *soap operas* sont des programmes dont la narration est basée sur des conflits amoureux et familiaux, des rapports de pouvoir, de sexe et d'argent.
- 7 On distingue deux types de *soap opera*. Le premier, l'original, celui auquel renvoie le terme générique, c'est le *daytime soap*. Il est diffusé pendant la journée, quotidiennement et souvent pendant de longues années. Du fait de leurs créneaux de diffusion, les *daytime soaps* sont destinés en premier lieu aux femmes au foyer qui constituent le public majoritaire à ces moments de la journée. Lors des vingt premières années de production des *daytime soaps*, Procter & Gamble domine la production notamment grâce à *Guiding Light* (CBS, depuis 1952) – le plus long *daytime soap* de l'histoire de la télévision américaine¹⁰ – mais aussi *As the World Turns* (CBS, 1956-2010) et *The Edge of the Night* (CBS, 1956-1975 ; ABC, 1975-1984) – les deux premiers *daytime soaps* à proposer des épisodes de 30 minutes au lieu de 15 minutes auparavant, un format qui va se généraliser au cours des années 1960. *As the World Turns* fut par ailleurs, entre 1958 et 1978, le *daytime soap* le plus regardé aux États-Unis¹¹. C'est également une série produite par Procter & Gamble qui détient le record absolu d'audience pour un *daytime soap* : *Search for Tomorrow* (CBS, 1951-1982 ; NBC, 1982-1986) qui a réuni en moyenne 16,1% du public lors de la saison 1952-1953¹². Alors que c'est CBS qui s'était spécialisé dans la diffusion de *daytime soaps* depuis le début des années 1950, ce sont ses deux concurrentes qui diffusent encore à ce jour les plus anciens *daytime soaps* encore en production : *Days of Our Lives* (depuis 1965, NBC) et *General Hospital* (ABC, depuis 1963).
- 8 Le deuxième type de *soap opera*, qui donna au genre une meilleure visibilité et une forme de légitimité culturelle, se nomme le *nighttime soap*. Il tient son nom de son créneau de diffusion, en soirée, dans les cases horaires de *prime time*, ce qui a pour but d'élargir son public qui devient familial et non plus exclusivement féminin. Autre différence avec le *daytime soap*, non induite par sa dénomination, le *nighttime soap* est diffusé de manière hebdomadaire et non pas quotidienne. Si le genre a eu des précédents¹³, c'est véritablement en 1978 qu'il devient populaire avec *Dallas*. La série raconte les aventures de la famille Ewing, des nouveaux riches à la tête d'une grande

entreprise pétrolière. En 1981, *Dynasty* est produite sur le même postulat mais diffusée sur une chaîne concurrente, ABC. De son côté, CBS – la chaîne qui diffuse *Dallas* – produira deux autres *nighttime soaps* majeurs : *Knots Landing*, une série basée sur les aventures de familles de classe moyenne vivant dans une même banlieue pavillonnaire et *Falcon Crest*, une sorte de *Dallas* dans l'univers du vin.

- 9 Les *nighttime soaps* ont été diffusés tout au long des années 1980, une période pendant laquelle plusieurs mythes sur les femmes sont propagés par les médias aux États-Unis : les perspectives de vie conjugale des femmes diplômées de l'enseignement supérieur seraient très restreintes du fait d'une « pénurie d'hommes » ; les femmes qui divorcent verraient leurs revenus baisser drastiquement ; les femmes actives qui repoussent leur maternité seraient plus frappées d'infertilité que les femmes au foyer ; le stress et la dépression guetteraient les femmes qui travaillent et les célibataires (Faludi, 2005 : 34). Selon Susan Faludi, ces mythes sont infondés, construits à partir de statistiques mises ensemble par un procédé de corrélation illusoire. Par exemple, le mythe de la « pénurie d'hommes » est invalidé par les chiffres du recensement de 1985 : il y avait 1,9 million de plus d'hommes célibataires que de femmes dans la tranche des 25-34 ans, 0,5 millions dans celle des 35-54 ans (2005 : 50). Certains mouvements – telle la Nouvelle Droite avec ses convictions anti-avortement et antiféministe – vont ainsi propager un discours qui tend à faire croire que si les conditions de vie des femmes américaines se sont dégradées, les responsables en sont les mouvements féministes.
- 10 Si ces mythes se sont répandus en dépit de leur fausseté, c'est en réaction aux bouleversements sociétaux apparus dans les années 1970 concernant le mariage, la maternité et le travail des femmes ayant des enfants. L'âge auquel femmes et hommes se marient augmente de plus en plus (22 ans pour les femmes et 24,7 ans pour les hommes en 1980, 23,9 ans pour les femmes et 26,1 ans pour les hommes en 1990¹⁴). Par ailleurs, la proportion du concubinage hors mariage quadrupla entre 1970 et 1985 (Farnsworth Riche, 1988 : 23). Les États-Unis, qui ont toujours eu l'un des plus forts taux de divorce au monde, ont vu ce chiffre doubler entre 1973 et 1988 (Kellogg, Mintz, 1989 : xiv), ce qui s'explique par une modification de la législation du divorce. En 1970, la Californie fut le premier État à légaliser le divorce par consentement mutuel, institué par le *Family Law Act of 1969*. En 1985, tous les États avaient légalisé ce type de divorce, à l'exception de l'État de New York qui ne le promulgua qu'en 2010. De la même manière que pour le mariage, l'âge moyen des mères lors de la naissance de leur premier enfant augmente, passant de 22 ans en 1976 à 23 ans en 1982 et 24 ans en 1987 (Mathews, Hamilton, 2009). Par ailleurs, même quand elles deviennent mères, les femmes travaillent de plus en plus. En 1977, elles sont 60 % à travailler tout en ayant des enfants en bas âge, 65 % en 1982 et près de 72 % en 1987 (Cohn, Livingston, Wang, 2014 : 5).
- 11 Selon les mouvements conservateurs, ces évolutions des modes de vie apparaissent comme un recul des valeurs « traditionnelles ». En propageant des mythes comme la « pénurie d'hommes » ou « l'épidémie d'infertilité », ces groupes espèrent « faire remonter les horloges du pays à 1954 », c'est-à-dire revenir à des valeurs familiales antérieures et une vision traditionnelle de la place des femmes dans la société (Faludi, 2005 : 343). Alors que d'un point de vue médiatique, le combat pour les droits des femmes serait pourtant « largement gagné » (Faludi, 2005 : 10). Comme le titrait le *Times* en 1980, la « revanche » – pour reprendre le terme employé par Susan Faludi – bat son plein tout au long de la décennie. On pourrait alors se demander quel rôle vont jouer les *nighttime soaps* dans la propagation ou non des mythes étudiés par Susan

Faludi. Un premier élément de réponse apparaît dans l'analyse de la composition des castings principaux de *Dallas*, *Knots Landing*, *Dynasty* et *Falcon Crest*.

La place des femmes dans les *nighttime soaps*

Légende :
Dallas – Knots Landing
Dynasty – Falcon Crest

	Pourcentage de personnages féminins				Pourcentage de personnages masculins				Pourcentage de personnages (non genré)			
Casting principal d'origine	45	50	45	55	55	50	55	45	-----			
Apparition pour raison professionnelle	22	22	17	17	50	40	27	50	45	29	21	37
Apparition pour raison personnelle	78	77	83	83	50	60	72	50	55	71	78	62
Casting principal complet	55	58	47	44	45	42	53	56	-----			
Jamais marié.e.s	18	28	33	16	0	10	11	47	10	21	21	33
Marié.e.s une fois	36	36	33	25	22	50	50	26	30	41	48	26
Marié.e.s deux fois ou plus	45	28	33	58	78	40	39	26	60	37	30	41
N'ont pas d'enfant	55	43	40	58	33	30	23	53	45	37	47	55
Ont eu un enfant	27	21	40	17	33	50	53	27	30	33	31	22
Ont eu deux enfants ou plus	18	36	20	25	33	20	23	20	25	29	22	23
Exercent un métier associé à la classe dirigeante	90	45	50	83	100	90	83	90	95	66	69	87
Exercent un métier non associé à la classe dirigeante	45	82	86	50	12	20	17	10	31	52	47	25

12 Télécharger le tableau

13 Contrairement aux autres séries dramatiques de *prime time* de la même époque, les compositions des castings principaux des *nighttime soaps* laissent une place importante aux femmes, allant parfois jusqu'à une parité parfaite. Ainsi, les castings principaux d'origine des *nighttime soaps* – celui qui est au générique de la première saison de chacune des séries – est presque paritaire, présentant entre 45 % et 55 % de personnages masculins et féminins, quand les castings principaux complet – tous les personnages principaux apparus dans chacune des séries – est composé de 44 % à 58 % de personnages féminins, et de 42 % à 56 % de personnages masculins. Le premier élément discriminant est visible quand on analyse les motifs d'apparition des nouveaux personnages principaux. Ainsi, entre 77 % et 83 % des nouveaux personnages féminins apparaissent dans ces séries pour des raisons privées (par exemple, dans *Dynasty*, Alexis Colby revient à Denver pour renouer avec ses enfants), contre 17 % à 22 % pour des raisons professionnelles (par exemple, dans *Knots Landing*, Jill Bennet apparaît dans la série en tant que collègue de Mack MacKenzie). Concernant les personnages masculins, ils sont entre 50 % et 72 % à apparaître pour des raisons privées, contre 27 % à 50 % pour des raisons professionnelles. Le ratio de personnages masculins apparaissant pour des raisons privées est moins élevé que pour les personnages féminins et à l'inverse, les personnages masculins sont plus nombreux à apparaître pour des raisons professionnelles que les personnages féminins. Cette différence notable renforce les normes de genre, en induisant une plus forte propension des hommes à s'occuper des affaires professionnelles et des femmes à s'occuper des affaires familiales et domestiques, même si, indépendamment de leur genre, les personnages apparaissent dans les *nighttime soaps* majoritairement pour des raisons privées.

14 Le premier marqueur de l'évolution de la place des femmes dans l'imaginaire familial proposé par *Dallas* par rapport aux *family dramas* des années 1970, concerne leur

rapport au mariage. Dans *Dallas*, les femmes ne sont que 36 % à ne s'être mariées qu'une fois, alors que ce modèle représentait l'écrasante majorité dans les *family dramas* précédents. On constate une forte proportion des seconds mariages dans les *nighttime soaps* (entre 30 % et 60 % en général ; entre 28 % et 58 % pour les personnages féminins ; entre 26 % et 78 % pour les personnages masculins). La proportion de femmes mariées plus d'une fois est la plus importante dans *Falcon Crest* (58 %), alors que la proportion d'hommes mariés plus d'une fois est la plus importante dans *Dallas* (78 %). Seules *Knots Landing* (41 %) et *Dynasty* (48 %) présentent un taux de personnages mariés une seule fois plus important que celui des remariés ou des célibataires. Si les mariages ne durent pas, c'est également une question de dynamique narrative : un couple heureux en ménage est condamné à être en « périphérie de la narration » (Feuer, 1995 : 123), comme c'était déjà le cas pour les *daytime soaps*. La forte propension des remariages dans ces séries s'explique par des éléments narratifs comme la mortalité élevée mais surtout par le nombre important de divorces et de séparations au fil des saisons. Bien que le taux de séparations dans les *nighttime soaps* soit proportionnellement plus important qu'il ne le fut aux États-Unis à la même époque, le nombre important de divorces et de séparations dans ces séries télévisées traduit une dynamique qui voit le nombre de divorce doubler aux États-Unis entre la fin de la décennie 1960 et le début de la décennie 1980 (Mintz, Kellog, 1988 : xiv), passant de 2,4 ‰ en 1965 à 5,1 ‰ en 1980, dépassant dès 1973 le plus haut taux de divorce du xx^e siècle, atteint auparavant en 1946, à 4,3 ‰¹⁵. Ce n'est qu'au milieu des années 1980 que le taux repartira lentement à la baisse pour redescendre en dessous de la barre des 5 ‰ (4,9 ‰ en 1985¹⁶).

- 15 À cette période, le taux de divorce est au plus haut mais dans le même temps, le taux de mariage atteint également un niveau que le pays n'avait pas connu depuis le début des années 1950. Face à cette propension au divorce dans les *nighttime soaps*, on pourrait dire, comme Jane Feuer, que ces séries font une critique de l'idéal du mariage, puisque « le bonheur conjugal n'est jamais montré comme une finalité » (1995 : 123). Michael Pollan y voit au contraire une critique des mœurs de la nouvelle bourgeoisie américaine, qui renforce par opposition les valeurs traditionnelles d'une classe moyenne qui se veut plus « respectable », notamment en ce qui concerne le mariage (Pollan, 1982 : 14-15). Selon Tania Modleski, c'est la forme narrative du *nighttime soap* qui permet ces différents niveaux de lecture idéologique, en raison de la multiplicité et de la réversibilité des intrigues (2008). Prenant appui sur ces travaux, Jane Feuer voit les *nighttime soaps* comme à la fois complices et critiques de la révolution conservatrice initiée par l'arrivée de Ronald Reagan au pouvoir (1995 : 124).
- 16 Quand on analyse les données relatives à l'emploi des personnages féminins des *nighttime soaps* et contrairement à ce que l'on a pu observer dans les *family dramas* des années 1970 – Caroline Ingalls dans *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983) ou Olivia Walton dans *The Waltons* (CBS, 1972-1981), dont la situation sociale est restée la même du début à la fin de la série – on remarque que la plupart des femmes travaillent à un moment donné de la série en dehors de leur foyer. S'il existe un écart genré dans l'appartenance aux catégories dirigeantes (Aron, 1965 : 7-27) – entre 45 % et 90 % des personnages féminins ; entre 83 % et 100 % des personnages masculins – *nighttime soaps* mettent en scène des personnages principaux qui exercent une profession qui relève majoritairement de cette classe – entre 66 % et 95 % des personnages dans chaque série. À l'inverse, entre 10 % et 20 % des personnages principaux masculins exercent ou ont exercé un emploi qui n'est pas associé aux catégories dirigeantes, contre 45 % à 86 %

des personnages principaux féminins. Les emplois non dirigeants exercés par des femmes sont, pour la plupart, des stéréotypes féminins. Les métiers les plus représentés parmi les personnages principaux féminins sont chanteuse (Cathy, Lilimae et Ginger dans *Knots Landing* ; Dominique dans *Dynasty*), secrétaire (Dana, Claudia et Krystle dans *Dynasty*), assistante (Leslie et Tracy dans *Dynasty*, Pamela dans *Falcon Crest*) et les hôtesse ou *call girl* (Paige dans *Knots Landing* et Terry dans *Falcon Crest*) et serveuse (Valene dans *Knots Landing* ; Cally dans *Dallas*). Par ailleurs, on trouve les domaines de la mode (Diana dans *Knots Landing*), de la décoration d'intérieur (Fallon dans *Dynasty*) et de l'art (Sable est galeriste et Alexis peintre dans *Dynasty*) et on compte également une institutrice (Ginger dans *Knots Landing*) ainsi qu'une salariée d'un organisme de charité (Claudia dans *Knots Landing*), qui viennent compléter cet inventaire des métiers « féminins ». Même quand les personnages principaux féminins ont des postes dirigeants, il s'agit souvent d'entreprises dont la clientèle est féminine, comme Pamela dans *Dallas* qui dirige une société de cours d'aérobic.

- 17 Bien que les personnages féminins ne se définissent plus exclusivement par leur rôle domestique, les femmes restent caractérisées de manière différente des hommes, notamment dans leur rapport au travail. Si elles n'exercent pas aussi souvent des métiers dirigeants que les hommes et qu'elles sont plus nombreuses à exercer des professions non qualifiées que les hommes, 100 % des personnages féminins adultes de *Dallas* travaillent ou ont travaillé à un moment de la série. Utilisé tel quel, ce chiffre pourrait laisser à penser que la mère au foyer n'est plus le modèle dominant de la représentation des femmes dans les *family dramas*. Or, les personnages féminins n'accèdent pas immédiatement à cette forme d'émancipation sociale. Elles commencent généralement à travailler plus tard que les hommes et surtout, elles sont beaucoup moins représentées en situation réelle de travail que leurs homologues masculins. Ainsi, durant les huit premières saisons de *Dallas*, le personnage de Sue Ellen Ewing est défini (comme la majorité des personnages féminins) comme femme au foyer. Elle a presque 40 ans quand elle travaille pour la première fois, en achetant des parts dans une marque de lingerie (S08E25) et bien qu'elle finisse par exercer un emploi, le personnage de Sue Ellen n'est que très peu mis en scène en situation effective de travail. Ainsi, ce personnage est construit sur le modèle des femmes au foyer blanches américaines des années 1950 et 1960, non pas les femmes au foyer modèles et souriantes présentes dans les fictions télévisées et cinématographiques de l'époque – qui n'ont jamais existé réellement, comme l'affirme Stephanie Coontz (2000 : 35) – mais celles dont la vie pouvait se résumer par quatre mots commençant par la lettre B : bowling, bridge, boredom (ennui) et booze (terme familier pour alcool).

Culpabiliser la victime, punir la transgression de la norme : le viol dans *Knots Landing* et *Dynasty*

- 18 Au-delà de leur caractérisation au long cours, certaines situations plus spécifiques montrent des personnages féminins de *nighttime soaps* en difficulté face à la norme traditionnelle – rester au foyer, avoir des enfants et s'en occuper. Un certain nombre de personnages doivent faire face à l'échec de leur maternité, qui est le plus souvent représenté par une fausse-couche. En sont victimes Karen Fairgate (*Knots Landing* S01E10), Krystle Carrington (*Dynasty* S02E07), Emma Channing (*Falcon Crest* S01E10), Melissa Agretti (*Falcon Crest* S03E19) et Sue Ellen Ewing (*Dallas* S07E20). Quand elles

arrivent à être mère, on leur reproche de ne pas rester au foyer, jusqu'à parfois être considérées comme des « salopes », un phénomène appelé « *slut shaming* » en anglais. Si ce terme a surtout été employé à partir des années 1990, il est dérivé d'un concept qui consiste à culpabiliser ou rejeter le blâme sur les victimes, appelé « *victim blaming* », une expression utilisée pour la première fois par le psychologue William Ryan dans son ouvrage *Blaming the Victim* publié en 1972. Le cadre empirique du concept de William Ryan repose sur une réponse au rapport Moynihan. Si William Ryan illustre le blâme de la victime avec l'exemple des Noires américaines, ce concept peut être utilisé pour décrire les discriminations dont sont victimes les groupes opprimés de par leur couleur de peau, leur appartenance à une classe sociale ou un genre.

- 19 On peut trouver un cas précis de blâme de la victime dans l'un des premiers épisodes de *Knots Landing* (« The Lie », S01E04), qui se focalise sur l'un des personnages féminins principaux : Laura Avery. L'épisode – scénarisé par une femme, Claudia Adams – est important parce qu'il est l'un des premiers de la série et parce qu'il aborde un sujet de société qui commence à préoccuper les États-Uniens à l'époque. Le viol – qui fera d'ailleurs l'objet d'un arc narratif plus long dans la onzième saison – est un sujet de société majeur dans les États-Unis d'après-guerre et plus précisément à l'époque de la diffusion de cet épisode de *Knots Landing*. Prenant conscience du nombre de viols dans les années 1970, les milieux féministes commencèrent à propager le concept de « culture du viol », notamment dans deux ouvrages : *Rape : The First Sourcebook for Women* (1974), dirigé par Noreen Connell et Cassandra Wilson pour les New York Radical Feminists et *Against Our Will* (1975) de Susan Brownmiller. Selon un rapport du Département de la Justice, en 1979, 192 000 viols ont été décomptés aux États-Unis, soit un taux de 1.1 %¹⁷, un chiffre qui doit également prendre en compte le fait que seulement 50 % des viols sont déclarés à la police à la même époque¹⁸. Une autre statistique est aussi illustrée par l'épisode de *Knots Landing* : plus de six viols déclarés sur dix (116 000) ont été commis par une personne étrangère à la victime¹⁹.
- 20 La scène d'ouverture de l'épisode montre tour à tour les quatre couples de personnages principaux lors de leur petit déjeuner. Tous parlent d'un violeur en série qui sévit dans la ville. Mis à part ce fait divers dans les journaux, rien ne semble troubler la quiétude de la routine matinale de trois des quatre couples. En revanche, chez Richard et Laura Avery, la situation est toute autre : Richard fait des réflexions à sa femme sur la manière dont elle lui prépare son petit déjeuner et semble plus troublé par ses affaires professionnelles que par le violeur en série. Le couple Avery est ainsi montré comme le plus dysfonctionnel des quatre. Vêtue d'une robe rouge, Laura rencontre sa voisine Valène en sortant de chez elle. Prétextant se rendre chez son médecin, Laura dépose Valène en centre-ville et se rend seule dans un bar. Elle commande une boisson au comptoir. L'endroit, sombre, est uniquement peuplé d'hommes. Un des clients du bar vient à sa rencontre et lui allume une cigarette. C'est un artiste qui lui montre l'esquisse de portrait qu'il vient de faire d'elle. L'artiste propose à Laura de le suivre chez lui. Elle le suit mais une fois arrivé chez lui, l'artiste se montre de plus en plus entreprenant. Laura refuse ses avances, mais l'artiste finit par la violer hors du champ de vision de la caméra. Quand Richard découvre Laura chez eux, la robe déchirée et en sang, il présume que c'est à cause du violeur en série et Laura va appuyer cette version d'un hochement de tête, vraisemblablement par honte et par culpabilité. Le lendemain, Laura est convoquée au commissariat pour identifier son agresseur. Aucun homme présent n'est son violeur mais elle en désigne pourtant un, qui est très vite disculpé. À

la fin de l'épisode, Richard annonce à Laura que la police a arrêté le violeur en série qu'elle avait désignée comme son agresseur. Elle téléphone à la policière qui l'avait accueillie, et lui avoue que le violeur en série n'est pas son agresseur. La lieutenant lui répond qu'elle s'en doutait, mais quand elle lui propose de poursuivre les recherches, Laura décline. Dans la scène finale, les quatre couples sont au restaurant pour célébrer l'arrestation du violeur. Laura fait son choix de menu mais Richard la contredit et choisit à sa place. Laura quitte alors la table et l'épisode se clôt en la montrant rencontrant un homme, au fond du restaurant, qui lui allume sa cigarette.

- 21 Par sa structure, l'épisode contribue à culpabiliser la victime. En jouant sur un effet de mimétisme renvoyant à la scène initiale de la rencontre entre Laura et son violeur, la scène finale semble transformer la victime en fautive. Le « mensonge » du titre de l'épisode peut alors être compris de plusieurs manières. Il peut s'agir de la désignation d'un faux coupable, mais il peut également s'agir du mensonge originel, celui de la raison de la présence de Laura en ville et spécifiquement dans ce bar. Dans les deux cas de figure, le titre met en accusation le personnage de Laura, alors qu'elle se trouve être la victime. Au-delà du titre, plusieurs éléments peuvent nous amener à penser que l'épisode est construit de manière à culpabiliser Laura. Si on nous montre qu'elle a bien été agressée et qu'elle n'était pas consentante, le statut de victime de Laura se fragilise à mesure que l'épisode avance. Le dysfonctionnement de son couple, son statut de mère au foyer malheureuse – « Richard est un bon père mais un terrible mari »²⁰ – son besoin de reconnaissance depuis l'enfance – « je faisais tout pour attirer l'attention, de qui que ce soit »²¹ – et sa volonté manifeste de séduire des hommes autres que son mari sont des éléments qui peuvent nous faire penser que le viol est l'aboutissement logique d'un ensemble d'événements qui ont amené Laura à non pas être victime d'un viol mais presque coupable d'adultère. Après cet épisode, bien qu'il ne soit pas explicitement fait référence au viol, les relations entre Laura et son mari, déjà dégradées, vont se distendre davantage, notamment à cause de la volonté de Laura de travailler en dehors de son foyer, ce qu'elle commence à faire dans une agence immobilière dès la fin de la première saison (S01E11). Le point de rupture est certainement atteint alors que Richard quitte son emploi, espérant en trouver un meilleur, alors que Laura est épanouie dans son entreprise (S02E04). Par ailleurs, Richard commence à avoir des maîtresses quatre épisodes après le viol de Laura (S01E08), quand Laura aura un amant dans la troisième saison (S03E07), avant que le couple ne se sépare du fait du départ de Richard à la fin de la quatrième saison (S04E21).
- 22 L'épisode « The Lie » n'est pas la seule fois dans *Knots Landing* où le viol est utilisé comme un argument de dévalorisation de la parole féminine. Au début de « Hitchhike » (S02E01), Sid Fairgate, alors en voiture, est interpellé par une jeune femme qui souhaite qu'il la prenne en stop. Il refuse poliment mais en s'éloignant, il voit dans son rétroviseur que la jeune femme est prise à partie par deux hommes, qui semblent vouloir l'entraîner dans une camionnette. Sid revient sur ses pas, récupère la jeune femme dans sa voiture et invective les deux hommes. Une fois installée dans le véhicule, l'auto-stoppeuse tente de racketter Sid, en lui demandant de l'argent. Elle le menace de crier et de l'accuser de viol s'il ne cède pas à son chantage. Sid ne croit pas à la menace, qui est pourtant mise à exécution par l'auto-stoppeuse. Dans cette séquence, le viol est utilisé comme un prétexte fallacieux de la part d'une femme pour arnaquer un homme, un exemple qui tend à dévaloriser la parole des véritables victimes. La mise

en scène d'un viol est un outil narratif qui semble toujours se retourner contre les personnages féminins afin de les dévaloriser, voire de les affaiblir.

- 23 S'il n'y en a pas dans *Dallas* ou *Falcon Crest*, plusieurs viols ont lieu dans *Dynasty*. L'un des plus marquants est peut-être celui de Kirby Anders, la fille de Joseph Anders, qui est le majordome du patriarche Blake Carrington. Contrairement à Laura Avery, Kirby n'est pas violée par un étranger, mais par Adam Carrington, le fils de Blake (S03E11). Suite à ce viol, Kirby est enceinte et décide de garder l'enfant. Un an plus tard, elle se fiance avec son violeur (S04E14) et finit par perdre l'enfant suite à de nombreuses complications pendant sa grossesse (S04E16). Que ce soit dans *Knots Landing* ou dans *Dynasty*, les femmes victimes de viol subissent une double peine : en plus de l'agression, elles sont victimes de dommages collatéraux, pouvant aller de la simple culpabilisation pour Laura, jusqu'à porter l'enfant issu de la relation forcée pour Kirby. Ce qui est reproché aux deux victimes de viol c'est leur incapacité à se conformer à la norme féminine traditionnelle. Ainsi, Laura semble lassée de sa vie conjugale et cherche à rencontrer d'autres hommes – ce qui est montré au début et à la fin de l'épisode « The Lie » – quand Kirby est une briseuse de ménage accomplie – elle apparaît dans la série revenant de Paris où elle a entretenu une relation avec son patron, un homme marié ; de la même manière, quand elle retourne à Denver, elle garde l'enfant de son amie d'enfance, Fallon Carrington, et s'éprend du mari de cette dernière, Jeff Colby.
- 24 Dans les *nighttime soaps*, à l'image de Laura Avery et de Kirby Anders, les femmes qui osent transgresser la norme sont souvent punies. Par ailleurs, le corps des femmes est considéré comme étant la propriété des hommes, ce qui est particulièrement marquant quand il est question d'interruption de grossesse. Les *nighttime soaps* sont idéologiquement opposés à l'avortement et font circuler des mythes tels que celui de l'infertilité causée par une interruption de grossesse : dans *Dynasty* par exemple, Dana apprend qu'elle ne peut plus avoir d'enfant à cause d'un avortement qu'elle a subi des années auparavant (S08E09). Dans les autres cas, l'avortement est le sujet d'une discussion à la suite d'une grossesse non désirée mais l'avortement n'est jamais réalisé. Dans la majorité des cas, le géniteur est de l'avis contraire de la femme enceinte et cherche à la faire changer d'avis : soit la femme veut avorter, l'homme désapprouve et la femme choisit de continuer la grossesse jusqu'à son terme ; soit l'homme demande à la femme d'avorter, elle se laisse convaincre mais elle finit par changer d'avis. Ainsi, dans *Knots Landing*, Laura veut avorter mais Richard refuse et la fait changer d'avis (S03E15) ; dans *Dynasty*, c'est Fallon qui est enceinte et souhaite avorter (S03E08), Jeff tente de l'en décourager (S03E09), puis elle finit par abandonner l'idée (S03E10) ; dans *Falcon Crest*, c'est Lorraine qui veut avorter mais qui en est dissuadée par Lance (S04E19). A l'inverse, dans *Dynasty*, Clay suggère à Sammy Jo d'avorter (S07E09) ou dans *Knots Landing*, Chip veut que Ciji avorte (S04E14) et Greg veut que Laura avorte (S08E15). Dans ce dernier cas, le personnage de Laura subit très sévèrement les conséquences de sa transgression : après avoir donné naissance à l'enfant, elle contracte une tumeur au cerveau et meurt (S09E06). De l'une de ses premières apparitions dans *Knots Landing*, où elle est victime d'un viol, jusqu'à son départ de la série, dans lequel elle décède d'un cancer du cerveau, Laura Avery n'aura donc cessé d'être sanctionnée par la narration pour ne pas se conformer à ses assignations traditionnelles de genre.

Les *nighttime soaps* : des séries qui plaisent aux femmes

- 25 L'un des motifs narratifs qui rendit *Dynasty* célèbre est le « *catfight* ». Ce terme, qui signifie littéralement « combat de chats » – mais qui se traduit en français par l'expression « crêpage de chignons » – est apparu au milieu du XIX^e siècle pour désigner l'affrontement physique entre deux femmes (Herbst, 2001 : 46). Le *catfight* est devenu un motif récurrent dans le cinéma américain des années 1950, principalement dans le cinéma pornographique mais aussi dans les *daytime soaps* et dans certains films de série B des années 1960 et 1970, comme *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965). Selon Susan Jeanne Douglas, la forme la plus iconique du *catfight* réside dans l'affrontement « d'une épouse traditionnelle (blonde) et d'une femme carriériste (brune) » (Douglas, (1995 : 221). Si *Dallas* propose également des scènes de tensions ou de conflits entre deux personnages féminins, *Dynasty* se démarque de sa concurrente en proposant une mise en scène beaucoup plus excessive et graphique de véritables combats féminins (Feuer, 1995 : 119). Le *catfight* dans *Dynasty* est un artifice narratif destiné à créer du plaisir chez les téléspectateurs masculins hétérosexuels, tout comme les combats de boxe féminine à la fin du XIX^e siècle étaient organisés afin d'assouvir les pulsions voyeuristes des hommes (Garbarino, 2004 : 80).
- 26 Le conflit est un des ressorts narratifs le plus utilisé dans les *nighttime soaps*, qu'il soit d'ordre professionnel ou familial. Les personnages en viennent souvent à se battre, mais quand les hommes utilisent leurs poings pour affirmer leur virilité, les affrontements physiques entre femmes visent à une érotisation des corps. Ainsi, les scènes de *catfights* proposées aux téléspectateurs – masculins – de *Dynasty* montrent deux femmes se battre de manière très violente, s'arrachant tout ou partie de leurs vêtements, voire finissant dans un plan d'eau (S03E23) ou une mare de boue (S06E21), dans l'unique but de focaliser l'attention du public sur les corps des femmes qui combattent, en axant la mise en scène sur l'hyper-sexualisation des corps féminins. Ce procédé avait déjà été utilisé dans d'autres séries diffusées à la même époque sur la même chaîne que *Dynasty*, ABC, qui mettaient en scène des personnages féminins hypersexualisés telles *Wonder Woman* (ABC, 1975-1977), *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981) ou *Three's Company* (ABC, 1977-1984), un genre de programme qui sera par la suite surnommé « *jiggle television* »²².
- 27 Se conformant au schéma décrit par Susan Jeanne Douglas, le premier *catfight* qui est mis en scène au début de la deuxième saison de *Dynasty* (S02E03) oppose une femme brune – Alexis Colby, ancienne épouse de Blake Carrington – à une femme blonde – Krystle Carrington, nouvelle épouse de Blake Carrington. Sur l'ensemble des neuf saisons de la série, on ne recense pas moins de 80 *catfights* entre les deux personnages. Dans une grande majorité des cas, le mobile des affrontements est un homme, comme quand elles se battent à cause de la relation qu'entreprendrait Krystle avec un autre homme que son mari (S02E19), à cause du comportement d'Alexis vis-à-vis de la maladie de son gendre Jeff Colby (S03E16) ou à propos de la santé de Blake Carrington (S06E14). D'autres combats voient s'opposer Alexis à d'autres personnages féminins comme Dominique Devereaux (S07E12) ou Sable Colby (S09E21). Citons également les *catfights* de Sammy Jo Carrington, celui qui l'oppose à Claudia Blaisdel Carrington et Amanda Carrington qui se termine dans une piscine (S06E31) ou un autre avec Fallon Carrington Colby qui se termine dans la boue (S09E05).

- 28 Au vu de leurs représentations dans les *nighttime soaps*, on pourrait s'étonner que ce soient en majorité les femmes qui aient le plus apprécié ces séries (Feuer, 1995 : 133). Leur intérêt pour le genre peut s'expliquer par une meilleure représentation quantitative des femmes que dans d'autres genres de fictions télévisuelles de la même époque, bien que la représentation qualitative puisse être perçue comme négative. Les travaux de nombreuses chercheuses – Brundson (1981), Ang (1987), Brown (1987), Geraghty (1991), Douglas (1995) – ont montré en quoi les *nighttime soaps* avaient pu fédérer des femmes autour d'un objet commun, afin d'ouvrir la discussion sur la réalité de leur condition. Mary Ellen Brown arrive ainsi à la conclusion que « les femmes ont 'volé la langue du patriarcat' et s'en sont servies pour remettre en question les mythes patriarcaux »²³ (1987). En d'autres termes, Mary Ellen Brown décrit comment certaines téléspectatrices se sont servies des représentations féminines dans les *nighttime soaps* pour tenter de s'émanciper dans leurs propres vies. Ainsi, si les femmes éprouvent du plaisir en regardant des *nighttime soaps*, c'est parce qu'elles s'identifient autant aux sujets actifs – plutôt masculins – que passifs – plutôt féminins (Modleski, 2002 : 11).

Conclusion

- 29 Nous avons pu voir que, bien que les personnages féminins soient plus nombreux dans les *nighttime soaps* que dans les autres types de fiction dramatique de *prime-time* de la même époque et qu'en apparence elles soient plus émancipées que leurs devancières – en ayant un emploi, en ayant moins d'enfants – leurs représentations se limitent pourtant souvent à des rôles stéréotypés ou à connotation négative, étant dévalorisés au profit des hommes – en pratiquant des métiers moins qualifiés, en travaillant moins ou plus tard que les hommes, en étant victime de viols, en n'ayant pas le choix du contrôle des naissances ou en étant représentées de manière hyper-sexualisée.
- 30 À l'époque de la diffusion des *nighttime soaps*, dans les années 1980, les opinions progressistes reculent alors que le néolibéralisme politique s'installe aux États-Unis. Ce contexte se traduit dans les *nighttime soaps*, les scénaristes faisant des héroïnes de ces séries des figures du *backlash*. Mary Ellen Brown et Linda Barwick notent toutefois que la réception de ces séries auprès d'un public féminin a pu transformer les conceptions patriarcales des scénarios :

Le fait que les personnages des *soap operas* se comportent parfois d'une manière qui conforte les stéréotypes conventionnels associés aux comportements masculins et féminins ne signifie pas que le genre est intrinsèquement incapable de remettre en question ces stéréotypes²⁴.

- 31 Pourtant, en montrant des personnages féminins en inadéquation avec la norme traditionnelle, les *nighttime soaps* participent de fait à « une restauration progressive de la hiérarchie féminine 'traditionnelle' » dans laquelle « la femme au foyer des banlieues résidentielles trône au sommet de la pyramide » (Faludi, 2005 : 235). Ainsi, si les personnages féminins ont des vies dysfonctionnelles, c'est parce qu'elles n'arrivent pas à se conformer à la norme traditionnelle – dans *Knots Landing*, Laura Avery est victime d'un viol parce qu'elle est sortie de chez elle dans le but de tromper son mari ; dans *Dallas*, Sue Ellen sombre régulièrement dans l'alcoolisme pour se consoler de ses difficultés familiales – illustrant ainsi le *backlash*.

BIBLIOGRAPHIE

- « 'Elsewhere' a lucky survivor », *The Akron Beacon Journal*, 27 mai 1984, p. 9.
- ANG Ien (1987), *Watching Dallas, Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, New York, Routledge.
- ARON Raymond (1965), « Catégories dirigeantes ou classe dirigeante ? », *Revue française de science politique*, vol. 15., p. 7-27.
- Broadcasting*, 25 avril 1977, p. 38-40.
- Broadcasting Magazine*, 18 juin 1979, p. 56.
- Broadcasting Magazine*, 27 avril 1987, p. 54.
- BROOKS Tim et Earle MARSH (2007 [1979]), *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows*, New York, Ballantine.
- BROWN Mary Ellen et Linda BARWICK (1987), « Fables and endless Genealogies: Soap-Opera and Women's Culture », *Continuum. The Australian Journal of Media & Culture*, vol. 1, n° 2, p. 71-82.
- BROWN Mary Ellen (1987), « The Politics of Soaps: Pleasure and Feminine Empowerment », *Australian Journal of Cultural Studies*, vol. 4 n° 2., p. 1-25.
- BRUNDSON Charlotte (1981), « Crossroads Notes on Soap-opera », *Screen*, vol. 22, n° 4.
- COHN, D'Vera, Gretchen LIVINGSTON et Wendy WANG (2014), *After Decades of Decline, A Rise in Stay-at-Home Mothers*, Washington D.C., Pew Research Center's Social and Demographic Trends project.
- COONTZ Stephanie (2000), *The Way We Never Were : American Families and the Nostalgia Trap*, deuxième édition, New York, Basic Books.
- DOUGLAS Susan Jeanne (1995), *Where the Girls are: Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Time Books.
- EDGERTON Gary (2009), *The Columbia History of Television*, New York, Columbia University Press.
- FALUDI Susan (2005 [1993]), *Backlash : la guerre froide contre les femmes*, Lise-Eliane Pomier (trad.), Evelyne Châtelain (trad.), Thérèse Reveillé (trad.), Paris, Des Femmes.
- FARNSWORTH RICHA Martha, « The Postmarital Society », *American Demographics*, novembre 1988, p. 23.
- FEUER Jane (1995), *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism*, Durham, Duke University Press.
- FLEXNER Eleanor et Ellen FITZPATRICK (1996 [1959]), *Century of Struggle: The Woman's Rights Movement in the United States - Enlarged Edition*, Cambridge, Belknap Press.
- GARBARINO James (2004), *See Jane Hit: Why Girls Are Growing More Violent and What We Can Do About It.*, London, Penguin Books.
- GERAGHTY Christine (1991), *Women and Soap Opera: A Study of Prime Time Soaps*, Cambridge, Polity Press.
- GLAUDES Pierre et Yves REUTER (1996), *Personnage et didactique du récit*, coll. Didactique des textes, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz.

GRIPSRUD Jostein (1995), *The Dynasty Years, Hollywood Television and Critical Media Studies*, New York, Routledge.

HERBSR Philip H. (2001), *Wimmin, Wimps & Wallflowers: an Encyclopaedic Dictionary of Gender and Sexual Orientation Bias in the United States*, Yarmouth, Intercultural Press.

IGEO John (1993), *Fifty Years Among the New Words: A Dictionary of Neologisms, 1941-1991*, Cambridge University Press.

The Index Journal, 28 avril 1985, p. 20.

International Television Almanach 1992, p. 23A.

de LAURETIS Teresa (1984), *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

List of Season's Top-Rated TV Shows With AM-TV Ratings Bjt, Associated Press, 19 avril 1988.

List of Season's Top-Rated TV Shows With AM-TV Ratings Bjt, Associated Press, 19 avril 1989.

MACÉ Éric (2006), *La Société et son double, Une journée ordinaire de télévision*, coll. Médiacultures, Paris, Armand Colin, Institut National de l'Audiovisuel.

MATHEWS T.J. et Brady E. HAMILTON (2009), « Delayed Childbearing: More Women Are Having Their First Child Later in Life », NCHS Data Brief, n° 21.

MINTZ Steven et Susan KELLOGG (1989), *Domestic Revolutions, A Social History of American Family Life*, New York, Free Press.

MODLESKI Tania (2008 [1982]) *Love with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, New York, Routledge.

MODLESKI Tania (2002 [1988]), *Hitchcock et la théorie féministe, Les femmes qui en savaient trop*, Noël Burch (trad.), Paris, L'Harmattan.

MODLESKI Tania (1982), « Never to be Thirty-Six Years Old: Rebecca as Female Œdipal Drama », *Wide Angle*, vol. 5 n° 1, p. 34-41.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

NCHS, Monthly Vital Statistics Report, vol. 36 n° 13, 29 juillet 1988, p. 4.

Newsweek, 2 juin 1986, « The Marriage Crunch, If You're A Single Woman, Here Are Your Chances of Getting Married ».

POLLAN Michael (novembre-décembre 1982), « The Season of the Reagan Rich », *Channels of Communications*.

SEPULCHRE Sarah (dir.) (2011), *Décoder les Séries TV*, Bruxelles, De Boeck.

SALVATO Nick (2015), *Knots Landing*, Detroit, TV Milestones Series.

Santa Cruz Sentinel, 2 mai 1986, p. 23.

TAYLOR Ella (1989), *Prime Time Families, Television Culture in Postwar America*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press.

TV Guide, 7 juillet 1990, p. 12-13.

TV Guide, 20 juin 1992, p. 19-20.

USA Today, mercredi 21 avril 1993, p. 3D.

VENTURA SJ, « Births to Unmarried Mothers: United States 1980-92 », *National Center for Health Statistics, Vital and Health Statistics*, vol. 21, n° 53.

WAGGETT Gerard J. (1997), *The Soap Opera Encyclopedia*, New York, HarperPaperbacks.

NOTES

1. La chercheuse Ella Taylor (1989 : 101) définit le *family drama* comme un sous-genre fictionnel, « une série dont l'action se passe principalement dans la maison », genre dans lequel elle réunit des séries telles *The Waltons* (CBS, 1972-1981), *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983) et *Family* (ABC, 1976-1980). Par extension, les *nighttime soaps* peuvent aussi être considérés comme des *family dramas*, au vu d'une partie de la définition du genre du *soap opera* donnée par Mary Ellen Brown (« le domicile est le décor du programme » ; « The Politics of Soaps : Pleasure and Feminine Empowerment » *Australian Journal of Cultural Studies*, 1987, 4 :2, p. 4).

2. Calcul réalisé à partir des chiffres d'audience annuels recueillis dans diverses sources : Tim Brooks, Earl F. Marsh, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows, 1946-Present* (9^e ed.), New York : Balantines Books, 2007, p. 1689-1690 ; *Broadcasting Magazine*, 18 juin 1979, p. 56 ; *The Akron Beacon Journal*, 27 mai 1984, p. 9 ; *The Index Journal*, 28 avril 1985, p. 20 ; *Santa Cruz Sentinel*, 2 mai 1986, p. 23 ; *Broadcasting Magazine*, 27 avril 1987, p. 54 ; *List of Season's Top-Rated TV Shows With AM-TV Ratings Bjt*, Associated Press, 19 avril 1988 ; *List of Season's Top-Rated TV Shows With AM-TV Ratings Bjt*, Associated Press, 19 avril 1989 ; *TV Guide*, 7 juillet 1990, p. 12-13 ; *International Television Almanach* 1992, p. 23A ; *TV Guide*, 20 juin 1992, p. 19-20 ; *USA Today*, 21 avril 1993, p. 3D.

3. « *Female characters often professionally or otherwise powerful in the world outside the home* », ma traduction.

4. Heures de grande écoute, régulées par la loi. Période pendant laquelle les chaînes de télévision locales aux États-Unis peuvent diffuser des programmes des grands réseaux nationaux – ABC, CBS, NBC – située entre 20h et 23h en semaine, et entre 19h30 et 23h le dimanche.

5. « *a space for women in the TV schedules which not only acknowledges their existence but demonstrates their skills and supports their point of view* », ma traduction.

6. *Dallas* a eu 20 personnages principaux, *Knots Landing* en a eu 23, *Dynasty* 31 et *Falcon Crest* 26. Le qualificatif de personnage principal est attribué à tout membre du casting dont le nom apparaît dans la première partie du générique d'ouverture de l'épisode. On distingue deux parties du générique. La séquence générique est une suite d'images et de sons qui est le marqueur de la sérialité du programme. Dans cette séquence sont inclus le titre, le nom des acteurs/rices interprétant les rôles principaux, ainsi que ceux des producteurs/rices et des créateurs/rices de la série. La scène de fiction qui suit présente le nom des acteurs/rices interprétant des rôles secondaires.

7. Synopsis officiels fournis par les sociétés de productions (Lorimar et Aaron Spelling Productions) disponibles sur différentes bases de données (notamment Wikipédia, Imdb, TV.com).

8. « *The portrayal of women on American television has always been that of a sex object, not the central character, and when we did have a central character it would only be in comedy. [...] There's nothing to watch on television for most women (...), while there's been a lot of escapist fiction for men* », ma traduction.

9. S'il faudra attendre les années 1960 pour commencer à voir des femmes divorcées – la mère de Lucy dans *The Lucy Show* (CBS, 1962-1968), la mère de Samantha dans *Bewitched* (ABC, 1964-1972) – ou célibataires – qui sont soit veuves comme Julia dans *Julia* (NBC, 1968-1971) ou célibataire inexploquée comme Carol Brady dans *The Brady Bunch* (ABC, 1969-1974) – en tant que second rôle,

ce sont les personnages de Mary Richards – interprétée par Mary Tyler Moore – dans *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977), de Maude Findlay dans *Maude* (CBS, 1972-1978) et celui de Ann Romano dans *One Day at a Time* (1975-1984, CBS) qui ont véritablement proposé les premiers rôles principaux féminins non stéréotypés à la télévision américaine – la première refusant le mariage pour sa carrière et son indépendance, la seconde étant veuve une fois et divorcée deux fois, et la troisième élevant seule ses enfants suite à son divorce.

10. La série fait systématiquement partie des trois *daytime soaps* recueillant le plus d'audience entre 1952 et 1968, avec un record d'audience moyenne annuelle de 14,6 % du public lors de la saison 1954-1955 (Waggett, 1997 : 625-642).

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. Le premier *soap opera* télévisé, *Faraway Hill* (DuMont, 1946) – une série non archivée car les techniques d'enregistrement n'existaient pas encore – fut diffusé en soirée. Dans la deuxième moitié des années 1960, *Peyton Place* (ABC, 1964-1969) constitua une expérience plus durable de *soap opera* diffusé en soirée. Diffusée deux à trois fois par semaine, *Peyton Place* est une série hybride qui n'en fait pas un véritable *nighttime soap*, un genre caractérisé notamment par sa périodicité hebdomadaire. À la fin des années 1970, trois séries commencèrent à esquisser les traits du genre popularisé par *Dallas : Beacon Hills* (CBS, 1975), *Executive Suite* (CBS, 1976-1977) et *Big Hawaii* (NBC, 1977), trois programmes dont l'action est basée sur la vie conflictuelle de riches familles. C'est *Dallas* qui formalise véritablement le genre du *nighttime soap* en 1978, en inspirant d'autres programmes similaires qui deviendront les plus regardés de la décennie 1980.

14. <https://www.census.gov/data/tables/time-series/demo/families/marital.html> [consulté le 5 février 2018].

15. NCHS, Monthly Vital Statistics Report, vol. 36 n° 13, 29 juillet 1988, p. 4.

16. *Ibid.*

17. *Criminal Victimization in the United States, 1979, A National Crime Survey Report* NCJ-76710, NCS-N-19, US Department of Justice, Bureau of Justice Statistics, septembre 1981, p. 22-23.

18. *Ibid.*, p. 76.

19. *Ibid.*, p. 44.

20. Retranscription du dialogue de la version française de l'épisode : *Côte Ouest* Saison 1 DVD 2 – Warner Home Video France

21. *Ibid.*

22. « *Jiggle* » signifie, à propos d'une femme, le fait de « bouger son corps de manière sexuellement suggestive, particulièrement en faisant bouger les seins » (Igeo, 1993 : 53).

23. « *Women may be said to have 'stolen the language of the patriarchy'* (Ostricker, 1985) and used it to question patriarchal myths. », ma traduction.

24. « *The fact that the characters in soap operas sometimes behave in ways that support conventional stereotypes of masculine and feminine behaviour does not mean that the genre is inherently incapable of functioning in subversion of those stereotypes* » (1987), ma traduction.

RÉSUMÉS

Plus gros succès d'audience à la télévision américaine dans les années 1980, les *nighttime soaps* – *Dallas* (CBS, 1977-1991), *Knots Landing* (CBS, 1979-1993), *Dynasty* (ABC, 1981-1989) et *Falcon Crest*

(CBS, 1981-1990) – ont permis une meilleure visibilité des personnages féminins, relativement inexistantes des séries dramatiques de *prime time* jusqu'alors. Pour autant, la multiplication de ces personnages s'est-elle accompagnée d'une représentation plus progressiste des femmes ? À travers l'étude des personnages principaux féminins des quatre *nighttime soaps* les plus populaires, cet article a vocation à démontrer que les personnages féminins dans ces séries illustrent le concept de *backlash* mis en lumière par la journaliste Susan Faludi en 1991 dans son essai *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991). Pour ce faire, après des considérations contextuelles, nous procéderons à une étude de représentation quantitative des personnages principaux des séries de notre corpus, qui nous amènera à étudier les représentations qualitatives des femmes dans ces séries par le biais de deux exemples : le traitement du viol d'un personnage féminin dans *Knots Landing* et dans *Dynasty* puis la récurrence des combats entre femmes dans *Dynasty*.

The nighttime soaps *Dallas* (1977-1991, CBS), *Knots Landing* (1979-1993, CBS), *Dynasty* (1981-1989, ABC) and *Falcon Crest* (1981-1990, CBS) were the biggest hits on American television in the 1980s and allowed for a better visibility of female characters, who were mostly absent from prime-time drama series until then. However, did growth in numbers mean a more progressive representation of women? Through the study of the main female characters of the four most popular nighttime soaps, this article aims to show that the female characters in these series illustrate the concept of backlash highlighted by the journalist Susan Faludi in 1991 in *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991). After contextual considerations, we will proceed to a quantitative study of the main characters of the series of our corpus, which will lead us to study the qualitative representations of women in these series through two examples: the treatment of rape in *Knots Landing* and *Dynasty*, and the recurrence of catfights in *Dynasty*.

INDEX

Mots-clés : soap opéra, femmes, Dallas, Dynastie, Sous le signe du faucon, Côte Ouest

Keywords : soap opera, women, Dallas, Dynasty, Falcon Crest, Knots Landing

AUTEUR

CAMILLE DUPUY

Camille Dupuy est doctorant en Cinéma et Audiovisuel à l'Université Bordeaux Montaigne, au sein de CLARE, et prépare une thèse sur les représentations des familles dans les *family dramas*, séries télévisées dramatiques américaines mettant en scène des familles comme sujet principal.